

Dr hab. Dorota Kulczycka, prof. UZ
Instytut Filologii Polskiej
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Zielonogórski

Zielona Góra, 4 sierpnia 2023 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr inż. Adama Błaszczoka
Perswazyjne funkcje filmowych struktur dramatycznych
napisanej pod kierunkiem dr hab. Marioli Marczak, prof. UWM

Praca Pana magistra inżyniera Adama Błaszczoka ma charakter interdyscyplinarny, łączący nauki humanistyczne (w tym: filmoznawstwo, literaturoznawstwo, filozofię i psychologię) z naukami technicznymi, ścisłymi; teorię zaś – z praktyką. Odznacza się dwudzielną kompozycją: pierwsza część, teoretyczna, dotyczy filmowych struktur dramaturgicznych (I rozdział) oraz ich modeli (II rozdział), natomiast druga, krótsza – eksperymentalnego badania wpływu mikrostruktur dramaturgicznych dla odbiorców (III rozdział). Ta właśnie część dowodzi, że cała dysertacja ma przede wszystkim sens empiryczny: Doktorantowi zależało na twórczym wykorzystaniu dotychczasowych ustaleń naukowych i udowodnieniu wcześniej przyjętych tez związanych z percepcją filmów. Do tego celu pan Błaszczok wykorzystał w swoim eksperymencie film instruktażowy, w którym oprócz konkretnej nauki (w tym wypadku: techniki plecenia węzła zwanego „ósemką”) była przekazywana mikrohistoria opowiadająca o żeglarskich tradycjach rodzinnych.

Dysertacja dowodzi pracowitości i zaangażowania naukowego Doktoranta, jego odczytania w literaturze filmoznawczej i związków z branżą filmową; zdolności przygotowywania eksperymentów i przeprowadzania badań empirycznych (w których kompetencje inżynierskie bardzo się przydają), wykonywania pomiarów, podliczania danych statystycznych, sporządzania precyzyjnych tabel i wykresów. To wszystko jest godne pochwały i kwalifikuje dysertację Pana Adama Błaszczoka do rangi prac naukowych. Mimo niewątpliwych atutów pracy pojawiają się elementy budzące zastrzeżenia lub skłaniające do zadania Panu Magistrowi dodatkowych pytań. Należałoby zwrócić przede wszystkim uwagę na trzy zasadnicze problemy:

- 1) Kompozycję (układ i proporcje).
- 2) Ilość przeprowadzonych badań empirycznych.
- 3) Tytułową „perswazję”.

Ad. 1) Pierwsza wątpliwość wiąże się z układem pracy. Po długiej partii teoretycznej, w której Autor rzeczywiście wykazuje się wiedzą o strukturach dramaturgicznych w filmach, następuje zapowiadana, stosunkowo krótka (100 stron stanowiących ok. 1/3 całości) część eksperymentalna, która stanowi *clou* dysertacji. Tylko niektóre treści zawarte w części teoretycznej (bardzo dokładnej i skrupulatnie przygotowanej) wykorzystane zostały w części empirycznej. Wyczuwalna jest dysproporcja między rozpiętością zagadnień poruszanych w

rozbudowanej części teoretycznej a „lokalnym” charakterem badań empirycznych. Nie jest to jednak zarzut: Autor – jak mogę się spodziewać – chciał zaprezentować swoje doświadczenie w szerszej perspektywie. Ponadto Doktorant był świadomy owej rozbieżności – o podobnej niekoherencji tematów, o zestawieniach filmów nagradzanych Oskarami (np. dwugodzinnego *Obywatela Kane* Orsona Wellesa z 1941 r. z kilkuminutowymi filmikami zamieszczanymi np. na YouTube) pisał z lekkim humorem na ss. 26-27.

Pozostając przy temacie układu pracy, należy zauważyć, że nieraz brakuje spoiw łączących poszczególne podrozdziały, np. na końcu s. 170 powinno być: „poniżej zaprezentuję te kategorie”. Dotykając kwestii kompozycyjnych chciałabym też nadmienić, że Wstęp wydaje się niedokończony – urwany na informacji o dorobku naukowym Piotra Francuza.

Ad. 2) Wzmiankowane powyżej zastrzeżenie implikuje następne, które można sformułować w postaci sugestii: czy nie lepiej by było – dla dobra pracy i bardziej wiarygodnych wyników – wzbogacić eksperyment, dodając jeszcze inne filmiki – z nieco bardziej skomplikowaną strukturą? Nawet jeśli tutorial prezentowany jest w pięciu wariantach, brakuje jeszcze innych produkcji na inny temat, które by przykuły (bądź nie) uwagę uczestników doświadczenia.

Ad. 3) Właśnie z powyższą uwagą wiąże się trzecie zastrzeżenie dotyczące zasadności tematu „perswazyjnych funkcji filmowych” zawartego w tytule dysertacji. W pracy przytoczone jest bodajże tylko jedno wyjaśnienie pojęcia perswazji. Definicja ważkiego ze względu na temat rozprawy terminu pojawia się na s. 19, aczkolwiek ma nieco tautologiczny charakter:

Kevin Hogan i James Speakman definiują perswazję jako tłumaczenie komuś czegoś, namawianie, odradzanie, przekonywanie kogoś o czymś, perswadowanie. (s. 19)

Czytając pracę, trudno dopatrzyć się realizacji tematu. Jak można się domyśleć, Doktorant interesujące go pojęcie rozumie swoiście: jako wszelkie sposoby twórców filmu przykucia uwagi i skłonienia odbiorców do zapamiętania szczegółów filmu. Perswazja wiązać by się zatem miała z pytaniem, co w filmie wyeliminować (jakie szумы, jakie barwy, kontrasty, światłocienie itd.), a co dodać bądź zintensyfikować, by przekaz był maksymalnie czytelny i łatwo przyswajalny. Tego możemy się domyśleć jedynie z kontekstu całej pracy. Tymczasem jest wiele opracowań, do których Pan Adam Błaszczok mógłby się twórczo odnieść i wykazać, w jakim ewentualnie stopniu poszerza zakres pola semantycznego tytułowego wyrażenia. Tak więc np. w *Encyklopedii kina* pod red. Tadeusza Lubelskiego Jacek Ostaszewski daje wytłumaczenie zbliżone do potocznego rozumienia:

Perswazja, przekonywanie do czegoś, namawianie dokonywane w sposób niebezpośredni, który pozornie pełni zupełnie inną funkcję, np. rozrywkową, informacyjną lub estetyczną. O ile przekaz propagandowy odznacza się jednością i otwartością – nadawca apeluje do odbiorcy, by zaaprobował jego propozycję czy przejął pożądaną postawę, to przekaz perswazyjny odznacza się ukrywaniem celu, do którego zmierza nadawca, za zasłoną stereotypów emocji czy autorytetu, przemilczaniem niewygodnych czynników, manipulowaniem argumentami i fałszywymi motywacjami. P. jest podstawowym elementem socjotechniki, jej istotą jest usiłowanie osiągnięcia wpływu na akceptowane wartości i przyjmowane postawy. Filmy mające w

sposób niejawny oddziaływać na widzów, po wyrwaniu z kontekstu historycznego, w którym powstały, często ujawniają intencję perswazyjną. Dotyczy to np. rozrywkowych f. niemieckich, propagujących ideologię nazistowską oraz polskich f. socrealistycznych. (Jacek Ostaszewski, hasło: **perswazja**, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, wyd. Biały Kruk, Kraków 2003, s. 733).

Jolanta Pisarek i Paweł Fortuna rozróżniają tzw. „perswazję białą” od „perswazji czarnej”. Ta pierwsza jest techniką –

[...] która zakłada szacunek wobec adwersarza, jego intelektualną aktywność, a także uczciwość w obszarze argumentacji. Przeciwnieństwem tej perswazji jest manipulacja, a więc działanie skrycie ukierunkowane na podporządkowanie sobie innego człowieka. [...] Ze względu na formę oddziaływania można wyróżnić perswazję retoryczną, w której stosuje się argumentację, oraz perswazję narracyjną – realizowaną za pomocą opowiadań. Mając na uwadze cel oddziaływania, można wskazać perswazję nakłaniającą (propagandę) oraz perswazję pobudzającą (agitację). Natomiast ze względu na intencję oddziaływania rozróżnia się „perswazję czarną”, gdy nadawcę interesuje skryty wpływ na odbiorców, w celu ich zniewolenia lub instrumentalnego wykorzystania, oraz „perswazję białą”, gdy nadawca kieruje się dobrem odbiorcy, a celem jest prawda.

Jako przykład autorzy podają film *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957). Natomiast o perswazji narracyjnej piszą następująco:

[...] emisja filmu jest perswazją narracyjną, gdy wywołuje w umyśle odbiorcy określone skutki, np. prowadzi do zmiany postawy wobec jakiegoś prezentowanego w filmie zjawiska. [...] oddziaływanie, zapośredniczone refleksyjnością, a nie wyobraźnią, określamy jako perswazję retoryczną. (Jolanta Pisarek i Paweł Fortuna, *Filmowy leksykon psychologii*, Lublin 2017, s. 197 i 201-202; por. całość: ss. 196-203 oraz ss. 138-141).

W pracy doktorskiej zastanawia zatem teza o świadomości zabiegów perswazyjnych u odbiorców przekazu (ss. 19-20). W świetle powyższego „perswazja czarna” jest o tyle skuteczna, o ile właśnie nie zostanie przejrzana przez odbiorców.

Po drugie, biorąc pod uwagę eksperyment Pana inżyniera, warto zapytać, czy możemy przyjąć, że odbiorcy: tak studenci, jak i seniorzy byli świadomi ewentualnego wpływu różnych czynników na prawidłowość odbioru przekazu? To, co Doktorant pisze o retorycznych lub poetologicznych (narracyjnych) środkach perswazji w filmach, ma swoje odzwierciedlenie w dalszych partiach pracy. W części empirycznej Pan Inżynier dowodzi, że istnieją jeszcze inne możliwości sprawiania, że przekaz filmu staje się bardziej komunikatywny, czytelny i łatwiej interioryzowany przez widzów.

Aby wzbogacić wiedzę na temat perswazji, można by również sięgnąć do książek: *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, pod red. Ingi Iwasiów i Jerzego Madejskiego, Szczecin 1994 czy Grażyny Stachówny, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, a także do artykułu Pawła Sitkiewicza: *Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci*, „Panoptikum” 07 (14)/ 2008, ss. 301-310.

W świetle powyższego można byłoby także zapytać, czy i ewentualnie które z powyższych definicji pasują do eksperymentu opisanego w dysertacji i jak naprawdę Doktorant rozumie perswazję podaną w tytule? Czy może – jak już sugerowałam – jest ona

dlań pojęciem bardzo szerokim, a jednocześnie neutralnym – wolnym od wszelkich powinności ideowych, ideologicznych, konsumpcyjnych i merkantylnych?

Z kwestii merytorycznych na uwagę zasługują rozważania o tzw. „paradygmacie arystotelesowskim”. Pisząc o różnych poziomach i płaszczyznach filmowych – o wątkach, motywach, kadrach i ujęciach, Pan Magister mógł swoje oraz cytowane konstatacje skonfrontować z propozycjami literaturoznawczymi, zwłaszcza strukturalistycznymi. Mam tu na myśli tak różne stanowiska badawcze, jak:

- 1) Fenomenalna rozprawa Władimira Proppa o elementach tzw. bajki magicznej. Doktorant raz o niej wspomniał, zastrzegając (s. 136), że nie będzie wykorzystywał tych badań w swojej pracy.
- 2) Biorąc pod uwagę artykuły Henryka Markiewicza (np. *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*) można byłoby – z teoretycznego punktu widzenia – poszerzyć spektrum wiedzy i określić stopień podobieństwa bądź rozbieżności między literaturoznawczym a filmoznawczym pojęciem struktur narracyjnych, np. sekwencji. Owszem, Pan Błaszczok uwzględnia perspektywę literaturoznawczą (a jednocześnie filmoznawczą), wykorzystując inne źródła – cytując np. fragmenty artykułu Anity Has-Tokarz (s. 17). Wspomniane teorie Markiewicza można byłoby potraktować jako kontekst dla rozważań o hierarchicznej kompozycji elementów strukturalnych filmu, o której Doktorant za kilkakrotnie przywoływanym Jerzym Płażewskim pisze m. in. na stronie 22.
- 3) W kręgu myśli strukturalistycznej pozostaje również klasyczna rozprawa Jurija Łotmana pt. *Semiotyka filmu* (z ros. tł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Warszawa 1983). Na s. 17 Pan Błaszczok przywołuje opinię Wojciecha Otto, łączącego problematykę scenariusza filmowego ze strukturą dramatyczną i wyjaśniającego drugie z tych pojęć. W tym zatem miejscu chciałabym zadać pytanie, czy nie przydałoby się choćby krótkie wspomnienie o strukturalistycznych teoriach filmu u Łotmana? Czy są one przydatne, czy raczej zupełnie zdezaktualizowane, należące już jedynie do historii filmoznawstwa?

Błędem merytorycznym jest twierdzenie, że *Znaki* wyreżyserował Mel Gibson. Owszem, ów znakomity artysta grał jedną z głównych ról (przeżywającego duchowy kryzys pastora, wdowca, ojca osieroconych dzieci), natomiast reżyserem jest twórca *Szóstego zmysłu* – Manoj Night Shyamalan. Błąd ten autor dysertacji powtarza m. in. na stronach 62, 63, 91, 92, 99, 177, również w filmografii (niefortunnie włączonej do bibliografii) na s. 306. Gdy Pan Błaszczok pisze o „amerykańskim reżyserze”, informacja ta zgadza się z sylwetką twórczą Gibsona, natomiast w przypadku Shyamalana mówimy raczej o amerykańskim reżyserze hinduskiego pochodzenia. Inna kwestia dotyczy kreacji świata przedstawionego. Doktorant pisze o scenie „uświadomienia” w *Znakach*, czyli właściwie o Arystotelesowskim *anagnorisis*. Należy zauważyć, że u Nighta M. Shyamalana jest więcej scen rozpoznania, np. w *Niezniszczalnym* tytułowy bohater w końcu odkrywa, że jego zagadkowy przyjaciel jest jego przeciwnikiem, antybohaterem, wrogiem ludzkości; w *Osadzie* niewidoma Eve zdaje sobie sprawę, że mity, które wpajano w jej – powiedzmy – sekcje są kłamstwem, że poza

rezerwatem żyją dobrzy, pomocni ludzie itd., itd. W filmach tegoż reżysera uświadomienie dotyczy najczęściej istoty i przyczyn zła lub też własnej pomyłki. Trzeba dodać, że obrazy te świetnie wpisują się w strukturalistyczne schematy odkryte już sto lat temu przez wspomnianego Władimira Proppa.

Nieraz jest tak, że Pan Błaszczok najpierw wprowadza jakieś pojęcie (np. „Monomit Campbella” – s. 13 lub „modele Campbelowskie” [jedno „l” – sic!] – s. 39, podobnie „modele postcampbelowskie” – s. 155), a dopiero potem daje ich wyjaśnienia (np. monomit – s. 155). Analogicznie jest z innymi pojęciami, np. „midpoint” na s. 38, wyjaśnienie na s. 39; skrót „TC” – na s. 62, 63 – wyjaśnienie na s. 109; „beat” w przypisie na s. 119, a wyjaśnienie na s. 121, „tutorialach” – s. 210 – definicja na s. 215 itd.

Jeśli mowa jest o „wielu” ludziach filmu (s. 36), przydałoby się w przypisie podanie choć paru wskazówek, kto znajduje się, na przykład, wśród owych „wielu”. Pewną gołosłowność napotykamy też na s. 179.

Miejscami zastanawia logika wyводу, np. „Jak wskazuje Tadeusz Kałużny, kluczem do pełnego zrozumienia twórczości Andrieja Tarkowskiego może być szersza znajomość kultury rosyjskiej, co znacznie ogranicza szanse widzów na prawidłową interpretację dzieła.” (s. 49). Chyba powinno być raczej odwrotnie?

Pytanie, jakie chciałabym postawić Doktorantowi, dotyczy również ilustracji. Dlaczego na rycinie 37 (s. 102) klamra jest tylko na początku schematu? Czy rzeczywiście rozpoczęcie: „Opowiem wam historię...” można uznać za element klamry (ramy)? Z literaturoznawczego punktu widzenia musi ona otwierać, ale i zamykać prezentowaną historię (tak jest np. w *Baśniach z tysiąca i jednej nocy*, w *Decameronie* Giovanniego Boccaccia, w *Pamiętniku znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego, w *Pogance* Narcyzy Żmichowskiej itd.). A *propos* ilustracji: niektóre z nich, np. druga na stronie 105, są niemalże niewidoczne: „Ciemność! Widzę ciemność. Ciemność widzę” – można zażartować, cytując słowa z *Seksmisji*.

Gdy na s. 128 mowa o powtarzalności pewnych ujęć czy sekwencji, chyba dobrymi przykładami byłyby filmy *Być jak John Malkovich* (1999) czy *Trzy minuty. 21’37* (2008). Przy okazji należy zauważyć, że repetycje nie muszą dotyczyć tylko ujęć, scen czy sekwencji, ale mogą być też związane z muzyką filmową. Chyba dobrym przykładem są silne akordy w *Szóstym zmyśle* Shyamalana. Również one mogą pełnić funkcję perswazyjną, połączoną z funkcją impresywną (przestraszanie widzów).

Czy na s. 181 Autor rzeczywiście pisze o retrospekcji, a nie antycypacji? Czym by się różniła tzw. tu „retrospekcja zapowiadająca” od antycypacji lub od prologu z dużą elipsą czasową?

Biorąc pod uwagę jeszcze kwestie merytoryczne, dyskusyjne jest twierdzenie zawarte w zakończeniu, że łączenie teorii z badaniami empirycznymi jest przyszłością humanistyki: „Wierzę bowiem, że przyszłością badań humanistycznych jest połączenie z empirią. Ostatnie doniesienia medialne, które mówią o wielkich postępach w rozwoju sztucznej inteligencji nie powinny pozostawiać złudzeń co do faktu, że nauki ścisłe będą wykorzystywać swój potencjał, aby penetrować terytoria badawcze zarezerwowane dotąd dla dziedzin humanistycznych” (s. 300). Owa teza może wprowadzać w zakłopotanie tych wszystkich,

którzy prowadzą filologiczne, filozoficzne czy historyczne badania, nie włączając do nich specjalnych eksperymentów. Owszem, w wielu przypadkach, np. w ramach *animal studies*, antropologii literackiej/antropologii literatury, posthumanizmu czy postkolonializmu możliwe jest ich uwzględnienie, żywię jednak nadzieję, że filologia i metody endocentryczne nie zginą, a humaniści będą mogli pozostać sobą i uprawiać swoje dyscypliny bez uciekania się do nauk ścisłych.

Jako literaturoznawczyni doceniam wysiłki Pana Magistra Inżyniera, by swoją pracę napisać poprawną polszczyzną. Niemniej jednak muszę wymienić – w dużym stopniu uogólniając – ewidentne lub/i powtarzalne błędy językowe i edytorskie:

- przed nazwiskami brakuje imion, np. na s. 8, 17, 20, 39, 42, 42, 148 (przypis 392), 176, 189, 190, 197, 292;
- pojawiają się błędy ortograficzne, np. „wzburzone może” (s. 230); najczęściej są one związane z pisownią małych i wielkich liter w nazwach krain (np. „ziemi świętej” – s. 75); w przymiotnikach związanych z daną przestrzenią (np. „chłopcy z Marokańskiej wsi” – s. 172), w tytułach dzieł literackich, np. *Ars Poetica* (s. 141), filmowych, np. *Gwiezdne Wojny* lub *Odyseja Kosmiczna* (s. 159), *Ława Przysięgłych* (s. 304), *Ojciec Chrzestny* (s. 304) itp. *Nota bene*: Poetykę Arystotelesa Doktorant cytuje z Internetu (np. na s. 130), czy nie lepiej byłoby korzystać w przypadku tak klasycznego dzieła z wydania książkowego?;
- błędy ortograficzne są też w paskach informacyjnych w 4. i 5. wariancie filmu instruktażowego: jest „na wybrzerzu” (*sic!*) zamiast „na wybrzeżu”;
- w wielu zdaniach albo brakuje przecinków, albo znajdują się niepożądane;
- w niektórych przypadkach, np. tam, gdzie przytaczane jest nazwisko, rodzaj czcionki ulega niepotrzebnie zmianie, np. na s. 8 czy 142;
- cudzysłowy bywają nieprawidłowe (niepolskie), np. na s. 19;
- w zakończeniach nazw rozdziałów i podrozdziałów znajdują się zbędne kropki;
- niekiedy rażą powtórzenia słowne (nieraz można byłoby ich uniknąć przez zastępowanie rzeczowników zaimkami itp.) – s. 9, 14, 37, 97, 125 (tautologia), 126, 155, 152, 180 (7 razy słowo „wątek”), s. 247 (też pleonazm: „z uwzględnieniem [...] ze względu”) i in.;
- zastanawiają niektóre sformułowania, np. „polegającymi nie tylko na pełzających zmianach naturalnych dla wielu branż gospodarki” (s. 10); „w filmie zastosowano [...] wymieniono” (s. 21) – o co właściwie chodzi – o produkcję filmu czy o jego opis?
- pojawiają się literówki implikujące m. in. błędy fleksyjne czy ortograficzne, np.: ujęciach → ujęcia (s. 12); rozprawi → rozprawie (s. 12); głównie → głównie (s. 20); mieszczącej → mieszczące (s. 21); tłumacza → tłumacz (s. 24); zsynchronizowany → zsynchronizowane (s. 32); ze → że (s. 37);
- kursywą powinny być zapisywane słowa obce, np. na s. 20 „productplacement”; na s. 23 występuje ono w postaci dwóch wyrazów: „product placement” – też bez kursywy; nieraz zdarza się, ale bez konsekwencji, np. na s. 39 *midpoint* jest kursywą (gdzie indziej już nie); inne przykłady: „de facto” (s. 90); brak konsekwencji jest też widoczny w pisowni słów: „master shoty (s. 108) lub „mastershoty” – ss. 60, 61, 111, 208, 209;
- nieraz brakuje podania imienia i nazwiska tłumacza, np. na s. 208;

- w składni często brakuje podmiotu, np. „będą nazywane” → „będą one nazywane” (s. 32); „posiadają własną” → „posiadają one własną” (s. 32); „Tu dociera i tutaj mierzy się z wyzwaniem” (s. 39). Zdanie „Analizując [...] nasuwa się...” (s. 51) również jest niepoprawne pod względem składniowym (dwa różne podmioty; por. też s. 123). Inne błędy stylistyczne i składniowe pojawiają się na ss. 53, 54, 55, 66, 78, 140, 158, 218 i in.;
- nieraz z jednego zdania można byłoby zrobić dwa lub odwrotnie (np. na s. 38);
- często nie jest przestrzegana zasada, że kropką zamykamy w zdaniach wszystko, również numery przypisów, np. na s. 25, 26 i in.;
- na s. 19 niepotrzebnie niemal każde zdanie zaczyna się od nowego akapitu;
- miejscami zastanawia brak konsekwencji w gramatycznym określeniu podmiotu wypowiadającego się w dysertacji: formy bezosobowe (-no; -to) mieszają się z osobowymi, np. w trzech ostatnich liniijkach na s. 18 jest: „opisałem”, „posiłkowano się”, „mam”. Nieraz nawet nie wiadomo, o kogo chodzi, np. w zdaniu: „Jednak uznano...” (s. 85);
- zamiast „nie zostanie ona pominięta” lepiej napisać: „zostanie ona uwzględniona” (s. 25).

Ponadto należałoby dokonać następujących korekt:

jeżyli (s. 66) → jeżeli

akcja przenosi się pomiędzy Japonią i USA (s. 68) → akcja przenosi się w rejony pomiędzy Japonią a USA

liczbie (s. 70) → ilości

pokazany (s. 75) → pokazane

wykorzystuję (s. 80) → wykorzystuje

znaczący (s. 80) → znacząco

Mim (s. 81) → Moim

odnośnie wydarzeń (s. 93) → odnośnie do wydarzeń

zeszli z przełęczy (s. 86) → opuścili przełęcz

liczniejszych (s. 47) → licznych

nad jego innymi (s. 57) → nad innymi jego

jego ramy (s. 58) → jej ramy

miedzy (s. 109) → między

nie mieszczące (s. 108; 138) → niemieszczące

nie często (s. 111) → nieczęsto

oddziaływanie (s. 122) → oddziaływania

pozwołyby (s. 121) → pozwoliłyby

moi (s. 126) → moim

napisaną (s. 132) → napisanej

w jak najsukuteczniej (s. 136) → jak najsukuteczniej

skupia (s. 169) → skupiła

różnica (s. 172) → różnicą

fanie (s. 189) → fазie

nadać pozorów (s. 211) → nadać pozory

podział na grup (s. 242) → podział grup

grypę (s. 250) → grupę
elementach (s. 251) → elementów
odpowiedzi grupach (s. 272) → odpowiedzi w grupach
nie posiadających (s. 294) → nieposiadających
wpłynęły (s. 298) → wpłynęło
obecny stan rzeczy (s. 301) → obecny stan wiedzy
Braweheart (s. 303) → *Braveheart*
Dunkierka, Ch. Nolan (s. 303) → *Dunkierka*, reż. Ch. Nolan.

Nieprawidłowe są też sformułowania typu: „światnym przykładem, by pokazać” (s. 82); „zwiększających obronę Japończyków” (s. 83); „Scena reakcji jest następuje...” (s. 89); „podstawową egzystencję” (s. 41); „podróży kierującej się” (s. 53); „timelin’ie³¹⁰³¹¹” (s. 117).

Brakuje konsekwencji w zapisach słów i skrótów, np. na s. 118 w tekście głównym jest HDTV, a w przypisie HDTY. Sformułowanie „ograniczony personel” (s. 244) w języku polskim zbyt dobrze nie brzmi.

Należy odnotować, że wiele słów w wydruku pracy jest sklejonych – zapewne jest to kwestia komputerowych chochlików.

Przypisy:

- w każdym rozdziale przypisy powinny być numerowane od początku;
- inicjał imienia powinien być przed, a nie po nazwisku. Autor w całej dysertacji umieszcza go nieprawidłowo, kierując się prawdopodobnie zasadami obowiązującymi przy sporządzaniu bibliografii;
- wielokrotnie brakuje podania strony, np. na s. 8, 9, 27, 36, 37, 42, 125, 141, 143;
- w niektórych przypisach brakuje też tłumacza, np. w przypisie 26 na s. 19;
- wadliwe są zapisy (w:) – niepotrzebnie po nich następuje przecinek, np. na s. 308;
- rażące jest przytaczanie za każdym razem całego adresu bibliograficznego, zwłaszcza gdy przypisy z tożsamą informacją pojawiają się jedno pod drugim → powinno być dz. cyt., a w wielu innych miejscach: tamże (zob. np.: s. 70, 74, 75, 76, 130; 170, 171, 236 i in.);
- przypis 77 na s. 36 sprawia wrażenie niedokończonego. Jeśli Autor tłumaczy słowo *scenario*, należałoby je powtórzyć, po myślniku przetłumaczyć, postawić kropkę.

Mimo zauważonych w pracy różnych potknięć, dysertację oceniam pozytywnie. Doceniam znajomość kwestii filmoznawczych, nie tylko pod względem teoretycznym (oczytanie w literaturze przedmiotowej), nie tylko w związku ze znajomością filmów i umiejętnością fachowego o nich pisanie, ale również mając na względzie doświadczenie Pana Adama Błaszczoka w branży filmowej oraz pewnego rodzaju interdyscyplinarność, łączenie kwestii *stricte* filmoznawczych z filozoficznymi, psychologicznymi i literackimi, konfrontację teorii z praktyką, humanistyki – z naukami ścisłymi. Choć nie wszystkie omówione w partiach teoretycznych kwestie wydawały się związane z później zaprezentowanym doświadczeniem i w moim odczuciu oddalały się, zamiast przybliżyć od tematu perswazji, należy zauważyć, że były po prostu interesujące. Tak więc we Wstępie moją uwagę przykuło ciekawe rozróżnienie „zasad” obowiązujących w kinematografii amerykańskiej, europejskiej

(zachodnioeuropejskiej?) i polskiej (choć to też europejska!). Ciekawe były rozważania o środkach stylistycznych – takich jak metafora, ironia, symbol czy alienacja – występujących w filmie (s. 21, 51, 122nn.). Z literaturoznawczego punktu widzenia nie wszystkie one, np. alienacja, należą do tropów artystycznych. Na uwagę zasługują też sugestie dotyczące tzw. aktu I (s. 36): „wszystko, co pojawi się na początku filmu, będzie rzutowało na dalszy jego przebieg, dlatego wszelkie niedopracowania w tej części filmu będą miały daleko idące negatywne konsekwencje”. Jak się wydaje, zasada ta dotyczy też literatury, nie tylko dramatów, ale np. powieści, zwłaszcza kryminalnych czy thrillerów.

Praca była tworzona z dużą odpowiedzialnością za przekaz, za solidne przedstawienie problematyki. Świadczy o rzetelności Autora, który dokonał ponadto wizualizacji zagadnień i konstatacji – w postaci różnych wykresów, schematów, tabel. Widać tu ścisły umysł. Miejsca, w których Doktorant zadaje pytania (np. na s. 95), wadzi się z przywoływanymi autorytetami, wyraża swoje własne zdanie (np. na s. 144), refleksyjnie podchodzi do badanych kwestii, świadczą o jego dojrzałości naukowej. Wysnuwanie samodzielnych wniosków, szczególnie widoczne w części eksperymentalnej, budzi szczególne zaufanie do piszącego.

Reasumując, dysertację Pana magistra inżyniera Adama Błaszczoka oceniam wysoko. **Spełnia ona ustawowe wymagania formalne i prawne stawiane przed rozprawami doktorskimi. Tym samym bez żadnego wahania rekomenduję rozprawę do kolejnych etapów w procesie doktoryzowania, finalnie zaś – do obrony.**

Dorota Kulczycka